

# PITKÄ OTTO MINUUDEN PEILINÄ

Moona Pennanen

Kandikirjallinen kevät 2015

---

**Tekijä** Moona Pennanen

---

**Työn nimi** Pitkä otto minuuden peilinä

---

**Laitos** Elokuvataiteen ja Lavastustaiteen laitos

---

**Koulutusohjelma** Dokumentaarinen elokuvaohjaus

---

**Vuosi** 2015

**Sivumäärä** 23

**Kieli** Suomi

---

## Tiivistelmä

Tutkin taiteen kandidaatin opinnäytetyössäni pitkää ottoa hitauden estetiikan elokuvissa. Pohjaan työni erityisesti unkarilaisen Béla Tarrin elokuvaan *Sátántangó* (1994). Käyn ensiksi läpi pitkää ottoa historiallisesta perspektiivistä ja siirryn sen kautta käsittelemään pitkän otton erityispiirteitä sekä sitä, miten nämä piirteet ilmenevät *Sátántangóssa*.

Käytän työssäni niin Gilles Deleuzen ja André Bazinin teorioita kuin Andrei Tarkovskin ajatuksia elokuvan ajallisesta olemuksesta.

Pitkä otto vakiintui elokuvan tyylilliseksi keinoksi toisen maailmansodan murroskauden jälkeen ja kehittyi täysmittaiseen estetiikkaansa 1990-luvulle tultaessa. Kun valtavirtaelokuvat painottavat yhä nopeatempoisempaan leikkaukseen ja vauhdin illuusioon, hitauden estetiikan elokuvat nojaavat kestoisuuden näyttämiseen, vähäiseen montaasiin, juonen minimalistisuuteen ja vähäeleiseen näyttelijätyöhön.

Hitaissa elokuvissa voikin piillä vastavoima vauhdin kulttuurille. Tarkovskin mielestä elokuvalla on ainoana taiteenlajina kyky tiivistää ja pidentää kokemustamme maailmasta. *Sátántangólla*, joka käyttää pitkää ottoa hyväkseen, on suuri potentiaali tähän, koska se nojaa vahvasti ajan esittämiseen.

Puran opinnäytetyössäni Deleuzen ajatusta siitä, miten toisen maailmansodan seurauksena ihmisen ja maailman dialogi on mennyt sijoiltaan. Deleuzesta elokuvalla on potentiaali uudelleenkytkä suhteemme maailmaan.

Tutkimuskysymykseni ovat: voiko *Sátántangón* kaltainen elokuva uudelleen elävöittää suhteemme todellisuuteen ja voiko elokuva toimia minuutemme peilinä ajan kulun esittämisen kautta?

---

**Avainsanat** Pitkä otto, Béla Tarr, André Bazin, Gilles Deleuze

---

# SISÄLLYS

Johdanto	4
Kappale 1: Pitkän oton lyhyt historia	6
Kappale 2: Ajan ilmeneminen ja hitaus Sátántangóssa	10
Kappale 3: Epädramaattisuus, montaasi ja katseen emansipaatio Sátántangóssa	14
Kappale 4: Hidas elokuva antaa maailman takaisin	17
Johtopäätelmät	20
Lähteet	22

## JOHDANTO

”A sigh can become a novel”

-Jean-Marie Straub

Monet elokuvat ovat piirtyneet verkkokalvolleni kuin osaksi koettua elämää. Onko elokuvalla, tuolla seitsemännelle taiteen lajilla, erityinen kyky pureutua todellisuutemme ytimeen ja tulla osaksi meidän inhimillistä kokemuspiiriämme?

Kasvoin mielikuvitusrikkaana uinuvassa keskiluokassa. Vietin päiväni nenä kiinni televisiossa ja pakkomielteeni kuviin oli niin suuri, että äitini pelkäsi minun kasvani symbioosiin laitteen kanssa.

Elokuvat olivat ikkunani toiseen todellisuteen. Niiden kautta pystyin pakenemaan tapahtumaköyhiä päiviä kun odotin elämäni alkavan sitten joskus. Ne toivat täyttymystä lohduttomiin hetkiin, viekoittelivat vieraisiin maihin, saivat leivänpalan juuttumaan kurkkuun ja minut hengittämään hieman tiiviimmin. Ne kutsuivat mukaan toden leikkiin, jossa vastapuoli oli aina jotain kiinnostavampaa kuin oma elämäni. Vaikuttavan elokuvakokemuksen jälkeen päässäni pyöri, tuntui että se mitä tiesin maailmasta oli järkkynyt enkä voinut enää palata entiseen. Jollain oudolla tavalla ne elokuvat tekivät todellisuudesta todellisempaa.

Vasta kun kasvoin vanhemmaksi aloin nähdä tapahtumia sarjana elokuvakohtauksia. Jokin arkipäiväinen sai suunnattomat mittasuhteet: herkistyi oksia ravistelevalla puuskaudukselle, vanhojen miesten ryppyisille käsille, katulakaisukoneen hitaalle siksakille tyhjällä torilla.

Elokuvat opettivat minulle havainnoimaan ja tarkkailemaan ympäröivää. Minussakin oli kaiketi asunut näkemisen kyky, mutta en osannut käyttää sitä hyväkseni kuin vasta myöhemmin kun elokuvarakkauttani ei voinut enää sammuttaa. En osannut asettua muottiin vaan etsin jatkuvasti omaa tulokulmaani maailmaan. Elokuvasta tuli muoto jäsenellä omaa todellisuuttani.

Pier Paolo Pasolini (1980: 3-6) on kirjoittanut että elämämme on yksi suuri pitkä otto, jolle kuolema suorittaa valonnopean montaasin. Vasta kuoleman kautta

elämämme asettuu kielellisesti määritettävään linjaan, jossa tärkeät tapahtumat korostuvat. Kuoleman ansioista elämistämme tulee kuvailevaa.

Synnymme kivulla ja tuskalla äidistämme, mutta elokuvateatterissa synnymme taas, aina uudelleen ja uudelleen. Emme synny tyhjinä tauluina, mutta utealiaina ja janoisina kurkistamaan toiseuteen. Toiseuden kokemuksen kautta voimme ymmärtää jotain itsestämme. Elokuva, eniten kaikista taiteenlajeista, on ajan syövyttävää vaikutusta vastaan kamppailua. Amerikkalainen esseisti Susan Sontag (1979: 1-224) on kuvannut tätä haluna muistaa ikuisesti kuvien kautta.

Elokvakulttuuri elää kahtiajakautumisen aikaa. Yhtäällä on vauhdin kulttuuri, jossa elokuvaleikkauksen tahti on kiihtynyt muutamaan sekuntiin per kuva. Toisaalla taas ovat hitaan estetiikan elokuvat, jossa väheisempi leikkaus ja tapahtumattomuus ovat saaneet tilaa.

Hidas elokuva syntyi toisen maailmansodan murroskauden jälkeen ja kehittyi täysmittaiseen estetiikkaansa kahdeksankymmentä- ja yhdeksänkymmentäluvulla (ks. Flanagan 2012: 7-8). Tarkovskin (1989: 91) mielestä elokuvalla on ainoana taiteenlajina kyky tiivistää ja pidentää kokemustamme maailmasta. Hitaalla elokuvalla, jossa käytetään pitkää ottoa hyväkseen, on suurin potentiaali tähän, koska se nojaa vahvasti ajan esittämiseen.

Unkarilaisen Béla Tarrin *Sátántangóssa* (1994) aika on yksi henkilöistä. Leikkaaminen on vähäistä, ja tarinan sijaan Tarr kiinnittää katsojan katseen ympäröivään materiaaliseen todellisuuteen ja sen yksityiskohtiin. Henkilöhahmojen olemisen voidaan sanoa olevan enemmän hyperrealistista kuin realistista. Aika käy kuin hidastettuna ja henkilöt käyttävät jokaiseen arkipäiväiseen tapahtumaan huomattavasti aikaa. Elokuvan juoni on kuin Möbiuksen nauha (”Möbiuksen nauha”. Wikipedia. Viitattu 14.4.2015.) : se kiertää kehää. Tarr pyrkii näyttämään toiseutta ja samaistumista ajan kulun kautta, ei niinkään dramaattisten henkilöiden kautta.

Käytän kandikirjallisessani pohjana Matthew Flanaganin väitöskirjaa, jossa hän viittaa Gilles Deleuzin ja André Bazinin ajatuksiin pitkästä otosta. Deleuzista (ks. Flanagan 2012: 137) toisen maailmansodan jälkiseurauksena ihmisen ja maailman suhde on mennyt sijoiltaan. Deleuze (ks. Flanagan 2012: 65) nojaa vahvasti käsitteisiin *time-image* ja *action-image* joihin hänen pitkän oton teoriansa myös perustuu.

Tutkin kirjallisessa työssäni hitaan elokuvan erityispiirteitä ja kysymystä siitä, onko hitaalla elokuvalla kyky korjata ns. deleuzilainen maailman sijoiltaan mennyt

suhde. Ensimmäinen tutkimuskysymykseni on: miksi todellisuus tuntuu vahvemmalta pitkän oton elokuvissa kuin elokuvissa, jotka käyttävät klassista narraatiota ja montaasisuhteita? Käytän esimerkkinä unkarilaisen Béla Tarrin elokuvaa *Sátántangó* (1994). Toinen tutkimuskysymykseni on: jos elokuvalla on kyky elävöittää uudelleen suhteemme todellisuuteen, mitkä sen osat mahdollistavat tämän? Lisäksi jos pitkällä otolla on vahvempi suhde aikaan ja siten myös todellisuuden repesementaatioon voiko se toimia minuutemme peilinä?

## Pitkän oton lyhyt historia

“Elokvakatsoja etsii elokuvissa yleensä aikaa – kadotettua, elettyä, tai siihen asti kokematon. Ihminen hakee sieltä elävää kokemusta, koska mikään muu taide ei sillä tavalla laajenna, rikasta ja tiivistä ihmisen tosiallista kokemusta kuin elokuva, eikä pelkästään rikasta vaan pidentää, pidentää huomattavasti.” (Tarkovski 1989: 91.)

Elokvataide on vangitsemista: kamera syö sisäänsä valoa ja säilöo sen tulevalle projektiolle: vangittu valo on aikaa. Elokvalla taiteen lajina on keino kuvata ajan suhteellista kulumista. Tarkovskin (ks. emp.) mielestä elokvalla on kyky elävöittää suhdettamme aikaan kaikkein vahvimmin.

Marcel Proust kirjoitti lähes puoli vuosisataa ennen Tarkovskin elokvia, 1900-luvun alkupuolella, kymmenniteisen teoksen *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1968-2007), jonka lukukokemus muistuttaa ”tarkovskilaisesta” taiteen olemuksesta. Kirja kertoo päähenkilönsä yrityksestä taistella ajan syövyttävää vaikutusta vastaan. Madeleine-leivoksen maku herättää kertojassa uinuvat muistot, jotka vievät hänet takaisin lapsuuden äärellä. Proustin (emp.) lausahdus ”herättää eloon muistojen valtava rakennus” oli Tarkovskista (1989: 85-87) elokvan kutsumus. Hänestä aika ja muisti sulautuvat toisiinsa – ne ovat mitalin kaksi eri puolta (emp.).

Myös muita yhtäläisyyksiä Proustin ja Tarkovskin välille voidaan vetää. Proustin pitkissä lauseissa, elämän hengästyttävässä kuvailussa, on jotain samaa kuin Tarkovskin elokvien pitkissä oissa. ”Siinä missä pitkä lause pystyy pysäyttämään narraation ajan, vetämään pois kohtauksesta ja häiritsemään lineaarisuutta, Tarkovskin pitkä otto ei kuvaile” (Lee & Woodland 2014).

Katsoja sen sijaan on elokvassa koko ajan toiminnan sisällä. Hänellä ei ole

ulospääsyä toiminnasta vaan hän voi vain antaa ajan virrata ja tahdistaa hengityksensä elokuvan sisäiseen maailmaan.

Tarkovskista sekä kirjallisuus että elokuva pystyivät käsittelemään todellisuuden tarjoamaa materiaalia ja järjestämään sitä johdonmukaisesti. Hänestä erot näiden kahden taiteenlajin välillä nousivat siitä, että kirjallisuus kuvaa maailmaa kielen avulla, mutta elokuvalla ei ole kieltä: se esittää suoraan omaa itseään. Elokuvalla on Tarkovskin mielestä kyky kuvata todellisuutta ja vangita aikaa suoraan ilman kielen apuvälinettä. (Tarkovski 1989: 88-89.)

Ranskalaisen elokuvateoreetikon André Bazinin (ks. Flanagan 2012: 70-71) mielestä elokuvan vahva suhde aikaan kumpuaa elokuvan todellisuutta jäljentävästä ominaisuudesta. Kameralla on sen mekaanisen ja indeksisen olemuksensa vuoksi kyky kuvata todellisuutta sellaisenaan ja tavoittaa ajan realistista kulkua. Bazinin mukaan modernin elokuvan ytimessä oli sequence shot: pitkän oton ja syvätarkkuuden yhdistelmä, joiden avulla aikaa pystyttiin vangitsemaan. (ks. emp.)

Philip Rosen (2001) kirjoittaa kirjassaan *Change Mummified*, että elokuva ei niinkään kuvaa Bazinin (ks. Flanagan 2012: 73-74) painotuksen mukaisesti absoluuttista objektiivista todellisuutta vaan elokuva ja valokuva ovat löytöjä, jotka tyydyttävät olemuksellaan meidän pakkomielteemme todellisuuteen. Tämä pakkomielle todellisuuteen on Bazinille psykologinen päähänpintymä, joka on määritellyt plastisten taiteiden historiaa, ja jota voidaan luonnehtia muumio-kompleksin kautta.

”Elokuva on ajan balsamointia, joka painostaa taiteilijaa ja katsojaa sijoittamaan kuvan ennennäkemättömään uskottavuuteen saadakseen vahvistuksen sen subjektiivisen olemuksen jatkuvalle olemassaololle.” (ks. Flanagan 2012: 73.)

Bazinin ajatukset resonoiivat suuren muutoksen aikakaudesta, jolloin elokuva pyrki vapautumaan klassisesta narratiivisesta kerronnasta. Tämän suuren muutoksen ajohevon oli toinen maailmansota. Elokuva, vielä suhteellisen nuorena taiteenlajina, etsi uutta suuntaansa samalla kun muut taiteet purkivat sotien jättämiä syviä kansallisia traumoja suuntaamalla itseään yhä abstraktimpaan ilmaisukieleen.

Uuden abstraktimman elokuva-suunnan keskipisteessä oli Italian neorealismi, jota Bazin kuvasi sanoin ”realistisen ajan todellista elokuvaa” (ks. Flanagan 2012: 64). Neorealismi vei elokuvan tekemisen studioista kaduille tavallisen kansan pariin.

Uuden tekniikan ja kevyemmän kaluston kehittyminen mahdollistivat ensimmäistä kertaa kaduilla kuvaamisen, synkronoidun äänen ja henkilöiden seuraamisen. Raskaasta tuotantokoneistosta oli mahdollisuus siirtyä kauemmas elämää mukailevaan uusrealistiseen estetiikkaan.

Sodanjälkeisessä maailmassa elokuvien jo olemassa olevat tavat vastata maailmaan eivät enää osoittautuneet päteviksi. Taiteilijat käänsivät katseensa elokuvan uusiin muotoihin, jossa hallitsemattomat montaasisuhteet ja havaitseva realismi muodostivat hitaan elokuvan pohjan. (Flanagan 2012: 68.) Samalla narratiivisuuden vaatimus väheni ja polttopisteeseen siirtyi epädramaattisuus, hitauden estetiikka, pitkä otto ja vähäinen leikkaus. Eräs uuden hitaan elokuvan tyyllisiä vaikuttajia oli ranskalainen Robert Bresson, jonka yksi tunnetuimpia elokuvia on *Kuolemantuomittu on Karannut* (1951). Elokuva kuvaa päähenkilön vankilapaon suunnittelua ja ajan hidasta kulumista pitkällä otolla ja vähäisellä leikkauksella.

Ranskalaisen elokuvateoreetikon Gilles Deleuzin mielestä modernin elokuvan kehityskulku tapahtui sodanjälkeisen ajan ja 1980-luvun välillä. Hän kuvasi Bazinin jalanjäljissä elokuvanarraation murrosta käsitteillä *action-image* ja *time-image*. (ks. Flanagan 2012: 65.) Deleuzin kuten Bazininkin mukaan Orson Wellesin *Citizen Kane* (1941) oli ensimmäinen moderni elokuva, jossa käytettiin *time-imagea*. Bazinista kameratekniikan kehittyminen mahdollisti osaltaan sen, että Welles pystyi käyttämään pitkää ottoa ja syvätarkkuutta hyväkseen tehdessään *Citizen Kanea*. (ks. Flanagan 2012: 70.)

Elokuvan alkupuolella olevassa kohtauksessa on pitkä otto, jossa Welles käyttää syvätarkkuutta hienosti hyväkseen. Näemme nuoren Charles Kanen leikkivän lumessa, kamera ajaa taaksepäin, äiti huutaa ikkunasta poikaansa, ja päädymme huoneeseen. Kamera ajaa vielä taaksepäin äidin kävellessä toiseen huoneeseen, jossa hän allekirjoittaa paperin pojan adoptiosta. Kamera ajaa vielä kerran äidin perässä takaisin ikkunalle, jossa hänen huutaessa poikaansa pitkä otto päättyy leikkauksella äidin kasvoihin.

Deleuzista sodan jälkivaikutuksesta *action-image* alkoi murtua sisältäpäin ja elokuvan täytyi löytää uusi tapa yhdistää toisesta maailmansodasta johtuva ihmisen ja maailman sijoiltaan mennyt suhde. Tämä murtuminen nosti ”ajan kankaan pintaan” luoden *time-imagen*, jossa kuvan itsenäinen aikaa kuvaava luonne tulee esiin, eikä se ole sidoksissa enää elokuvan toiminnan luomaan tapahtumaan vaan esittää aikaa



suoraan. (ks. Flanagan 2012: 66.)

Wellesin elokuvatodellisuuden ajallinen jatkumo oli kuitenkin Deleuzista vielä täynnä dramatisoituja kuva-ääni-tapahtumia eikä se ollut siten puhdas *time-image*. Hän kutsui tätä ajallista jatkumoa ”teatraalisuuden ylijäämäksi”. Siinä käytettiin kaikkia narratiivisia keinoja, jotta voitiin tuoda ylimääräinen kerros dramaattista ”todellisuutta” kankaalle. (ks. Flanagan 2012: 78.)

Neorealismien jälkeen moderni elokuva koki 1960-1970-luvuilla radikaalin vaihteensa. 1960-luvulla elokuvakieltä uudisti Ranskan uusi aalto ja heidän joukossaan Jean-Luc Godard. Niin yhteiskunnassa kuin taiteessa elettiin vapautumisen aikakautta. Sodan jälkeisestä toivottomuudesta nousi elokuvan politisoituminen, ja populaarikulttuurista omaksutut vaikutteet tulivat osaksi elokuvakerrontaa. Esimerkiksi uuden aallon tekijät lainasivat niin dialogissa kuin kerronnassa kirjallisuuden sitaatteja tai mainosmaailmasta tuttuja keinoja.

He halusivat pirstaloida syy-seuraussuhde -narraatiota ja klassista montaa sekä rakentaa elokuvaa mieluummin vapaan assosiaation kuin klassisen draamankerronnan periaatteille. Godard uskoi montaasin olevan aina manipuloimista. Sen sijaan, että hän olisi käyttänyt vain pitkiä ottoja ja luopunut leikkaamisesta, hän tahallisesti korosti leikkaamisen manipulatiivista luonnetta esimerkiksi erilaisin välitekstein ja vieraannuttamalla katsojaa elokuvan illuusiota luovasta luonteesta.

Kokeellinen, ei-narratiivinen elokuva alkoi myös saada 1960-luvulle tultaessa jalansijaa sellaisten tekijöiden kuten Andy Warholin, Jonas Mekasin ja Stan Brakhagen tunnettuuden lisääntyttyä. Monet näistä kokeellisen elokuvan tekijöistä ponnistivat pikemminkin kuvataiteen kuin elokuvan piiristä. Heille tyypillistä oli tutkia juuri pitkää ottoa sekä elokuvan materiaalisia ominaisuuksia esimerkiksi maalamalla tai raaputtamalla suoraan filmille. Andy Warhol käytti pitkää ottoa elokuvassaan *Empire* (1964), joka kuvaa Empire State Buildingia kahdeksan tuntia samasta kuvakulmasta. Radikaali moderni elokuva kuitenkin kuihtui hiljalleen kohti 1980-lukua ja antoi tilaa hitaan elokuvan synnylle. Radikaalin modernin elokuvan tuhista syntyi esimerkiksi unkarilaisen Béla Tarrin hitaan estetiikan elokuvat.

Modernin hitaan elokuvan tunnuspiirteitä voidaan karkeasti sanoa olevan minimalistisuus tai ei-narratiivinen rakenne, pitkän otton käyttö, ei-spektaakkelimaiset tapahtumat, ajan kulun näyttäminen, ennen toimintaa tai toiminnan jälkeinen viipyily kuvassa sekä pysähtyneisyyden ja hiljaisuuden korostaminen. Muita piirteitä voidaan nähdä olevan: hidas kameran liike, kuvaruudun vetäytyminen, kameran asettaminen

kauas kohteesta, vähäeleinen näyttelijätyö, kuvan abstraktio ja hyperrealismi.  
(Flanagan 2012: 63.)

## Ajan ilmeneminen ja hitaus *Sátántangóssa*

Andrew Klevan käyttää hitaan taide-elokuvan aika-suhteesta käsitystä “ajan melodraama”. Tämä on “elokuva, jossa aika ei ole toiminnan sanelun alamainen vaan on subjekti itsessään.” (ks. Flanagan 2012: 111.) Unkarilaisen Béla Tarrin *Sátántangóssa* (1994) aika on yksi roolihenkilö elokuvan näyttämöllä. Tarr myös valjastaa elokuvassa käyttöönsä monia hitaan elokuvan tunnusomaisia piirteitä.

*Sátántangó*, paholaisen tango, on seitsemäntuntinen eepos, jonka perustuu László Krasznahorkain samannimiseen romaaniin. Elokuvan rakenne on lainattu tangosta. Se on jaettu kahteentoista osaan: tangon tavoin elokuva ottaa kuusi askelta eteen ja kuusi taaksepäin (”*Sátántangó*”. Wikipedia. Viitattu 4.4.2015.). Se on tanssi, joka jatkaa kulkuaan ikuisuuteen.

*Sátántangó* sijoittuu Unkarin maaseudulle kommunismin ajan loppuvaiheille. Kollektiivisen maatilan asukkaat ovat myyneet yhteisomaisuutensa ja osa heistä suunnittelee pakenemista rahojen kanssa. Suunnitelmat mutkistuvat kun kuolleeksi luultu johtohahmo ja pikkurikollinen Irimias palaa yhteisöön. Elokuvan juoni seuraa Irimiaksen paluun jälkiseurauksia yhteisön elämälle.

*Sátántangón* ajalle ominaista on odotus, ei niinkään transsendentaalinen, aikaa kohottava ulottuvuus kuten Tarkovskilla. Henkilöt odottavat saapuvaksi jotain, kenties tuhon päivää tai parempia aikoja. Elokuva alkaa pitkällä panoroivalla ajolla läpi maatilan mutaisen maan, jossa lehmät laiduntavat. Kirkonkellot soivat kumeasti taustalla ja ne luovat tunteen lähestyvistä vaarasta. Tämä kohta on puhdas *time-image*, jossa narratiivisen toiminnan seuraussuhteiden sijaan annetaan tilaa esteettiselle arkkitehtuurille, jossa tarinan merkitys alistuu poeettisen ajattelun logiikalle (Buslowska 2009: 107).

*Sátántangón* toinen kohta alkaa asetelmallisesta kuvasta hämärästä huoneesta, joka valaistuu vähitellen auringon noustessa. Yksi päähenkilöistä, Futaki, herää kellojen soittoon ja menee katsomaan ikkunasta tätä epätavallista ilmiötä. Hän vaistoaa, että jotain pahaenteistä on saapumassa. Otto jatkuu vielä Futakin poistuessa

kuva-alan ulkopuolelle. Katsoja jää toiminnan jo loputtua katsomaan tyhjää huonetta useiksi minuuteiksi. Voimme kuulla kun Futaki palaa vuoteeseen, mikä herättää rouva Schmidtin, ja he keskustelevat lyhyesti Futakin aikeista lähteä viimeistään seuraavana päivänä rahojen kanssa. Seuraava otos on myös hyvin asetelmallinen: kamera on paikallaan huoneen sivuseinää kohden. Rouva Schmidt kävelee huoneeseen ja asettuu pesämään itseään vadin päälle.

Tarr ponnistaa maanmiehensä ”jancsólaisesta” perinteestä käyttäessään pitkää ottoa. Miklos Jancsólla kuten Tarrilla on tapana asettaa ihmisensä tarkasti elokuvalliseen tilaan kuin teatterin näyttämölle, jossa kamera lähestyy ja etääntyy henkilöistä. Kameraliike on Jancsón pitkissä otoissa ”heilurimaista”. Tarrin pitkät otot ovat vähemmän kiireisiä ja valokeilassa on yleensä vähemmän ihmisiä kerrallaan. Sen sijaan Tarr keskittyy kuvattavien ihmisten fyysisyyteen ja ympäröivään materialistisuuteen: likaan, kiveen ja puuhun. (Lee 2012.)

Jancsón voidaan sanoa käyttävän pitkää ottoa tilassa ja ajassa luodakseen abstraktin spektaakkelin ihmisen julmuudesta. Tarr käyttää pitkää ottoa kertoakseen eletyn elämän kovuudesta ja loputtoman ponnistelun uuvuttavuudesta. (Lee 2012.) Verratessa toiseen pitkän otton tunnettuun mestariin, Andrei Tarkovskiin, ottojen eroavaisuus näkyy Tarrin ja Tarkovskin tavassa liikkua kuva-alassa. Tarkovskin kamera liikkuu luovasti: hän panoroi tai tekee kamera-ajoja puolelta toiselle ja pysähtyy sivuttaisesti kun taas Tarrin kamera-ajo puskee ja etääntyy henkilöistä ja kuva-alasta kuin käärme (Knight 2007).

Elokuvan toisen osan (”Feltámadunk”) ensimmäisessä kohtauksessa kamera puskee kohti Irimiasta ja hänen apuriaan Petrinaa ikään kuin yrittäen saada heidät kiinni, mutta sitten taas putoaa heidän tahdistaan ja taas lähenee. Luonnonvoimat tulevat vastaan. Tuuli hidastaa näiden kahden matkaajan kävelyä ja sillä tuntuu olevan vaikutus myös kameran etenemiseen.

Toisin kuin Tarkovski, Tarr etsiytyy kamerallaan hitaalle elokuvalle tyypillisesti kulmien taakse ja viipyilee toiminnan jälkeen esineissä. Esimerkkinä on kohta, jossa herra Schmidt on tarpeillaan ulkona. Kamera ajaa panoroiden kohti talon nurkkaa, jonka takaa paljastuu piilossa oleva Futaki. Kamera kääntyy Futakin sivulle, ja näemme kun herra Schmidt menee sisään kotitaloonsa, jonka jälkeen Futaki seuraa häntä. Kamera jää toiminnan loputtua viipyilemään talon ulko-oveen vielä useiksi sekunteiksi.

Tarrin ja Tarkovskin tavoissa vangita aikaa on eroavaisuuksia. Siinä missä

Tarkovskille kuvan takana piilee totuus, Béla Tarrille sieltä löytyy vain uuvuttava selviytymiskamppailu, joka ei johda parempaan. Tarkovski (1989: 155) kirjoittaa:

“Miten aika sitten kuvassa ilmenee? Sen aistimus syntyy siellä, missä tapahtumisen takana tuntuu jonkinlainen olennainen totuus, silloin kun katsoja täysin selvästi tiedostaa, että kuvassa ei ole koettavissa vain sen näkyvä puoli vaan että se ainoastaan vihjaa johonkin kuvan ulkopuoliseen, äärettömyyteen levittäytyvään elämään.”

Jonathan Rosenbaum käyttää Tarrista kuvausta “epäspirituaalinen Tarkovski” (ks. Flanagan 2012: 113). Tarr on itse kuvannut hänen ja Tarkovskin eroa seuraavasti: “Suurin eroavaisuus on että Tarkovski on uskonnollinen ja minä en ole.. hänellä oli aina toivo, hän uskoi Jumalaan. Hän on paljon viattomampi kuin minä.. sade hänen elokuvissa puhdistaa ihmisiä. Minun elokuvissani, se vain tekee mutaa.” (Lee & Woodland 2014.)

*Sátántangón* hitaus ei kerro nautinnosta tai kestäkyvystä. Pikemminkin se kertoo siitä miten hitaus vaikuttaa siihen *miten* näemme, ei vain siihen mitä näemme. (Lee & Woodland 2014.) András Bálint Kovács (ks. emt.) kuvailee Tarrin elokuvien hitauden synnyttämää aikakokemusta “toivon aikana”. Kovács toteaaakin seuraavasti: ”katsoja toivoo että kaiken tämän jälkeen epätoivon ympyrästä on ulospääsy ja että tarina on menossa johonkin, vaikkakin hitaasti, mutta se tekee vain ympyrän ja saapuu lähtöpisteen samaiseen toivottomuuteen”. (ks. emt.)

*Sátántangón* pitkissä ja monotonisissa ostoissa menneisyys, tämä hetki ja tulevaisuus yhdistyvät ja vaihtavat paikkaansa luoden tunteen vertigosta tai unesta (Buslowska 2009: 11). Ikään kuin heräisimme pahasta unesta, joka tulee alkamaan taas uudelleen. Olotila on sama kuin Futakilla, joka herää unestaan kuuntelemaan mystisten kirkonkellojen soittoa ja miettii näkeekö hän unta vai onko tapahtuva totta. Unimaisuus ja kuvan alitajunnasta kumpuava mystisyys sekoittuvat *Sátántangóssa*. Tarr itse on monesti puhunut tarinoidensa kosmisesta luonteesta, pinnan alla on aina jotain kätkeytyä, jota ei selitetä sen tarkemmin, mutta se määrittää elokuvan tunnelmaa ja henkilöiden toimintaa.

Aika kuvastuu myös rakennuksista, joiden pintoja ja materiaaleja sää ja aika ovat kuluttaneet. Pitkä otto on koetun elämän kestoisuuden näytös. Aika on ikään kuin kauan sitten ollut läsnä *Sátántangón* kylässä ja jättänyt henkilöt menneisyyteensä vangiksi. Tavaroissa, paikoissa ja ihmisissä on menneen ajan tuntu. Mikään ei ole

uutta, mikään ei ole tätä hetkeä, kaikkialla on vain ajan syöpymistä, likaa ja kulumaa.

*Sátántangón* ajan hitaudessa on myös jotain liiallista, joka aiheuttaa katsojassa ahdistusta. Elokuvan aikakokemusta voitaisiin kutsua ajoittain hyperrealistiseksi: tiettyjen arkisten liikkeiden ja toimintojen hitautta on ylikorostettu, jotta voitaisiin saavuttaa vaikutelma ajan uuvuttavasta luonteesta. Erityisesti tohtorin hahmossa on korostettua hitautta. Hän suorittaa jokaisen eleensä tarkkaan harkitusti. Hänen ruumiinsa sairas tila korostuu liikkeiden hitaudessa. Hän on tarkkailija niin kuin katsojat, sidoksissa pöydän taakse katsomaan ikkunasta ulos kuten yleisö katsoo elokuvakangasta.

*Sátántangón* voi sanoa olevan ajallinen mielentila: katsoja joko tuntee ajan kulun, hyväksyy sen rytmin tai vaipuu tylsyyteen ja välinpitämättömyyteen. Tarkovski (1989: 158) kokee, että ohjaajan tavassa vangita ja katsojan tavassa hahmottaa aikaa piilee usein ristiriita:

”Sillä ohjaajan ajantaju esiintyy kuitenkin aina väkivaltana katsojaa kohtaan, samoin kuin oman sisäisen maailman iskostaminen katsojalle. Katsoja joko lankeaa ohjaajan rytmiin (hänen maailmaansa) ja on tämän puolella tai sitten ei lankea, ja silloin yhteys ei ole toteutunut.”

Bazinista (ks. Flanagan 2008) hitauden estetiikassa piilee voima myös Tarkovskin määrittämän ohjaajan ja katsojan välisen yhteyden luomisessa. Hänestä hitauden estetiikka ei kompressoiki aikaa vaan antaa katsojalle tunteen fenomenologisesta todellisuudesta. Tässä tunteessa sijaitsee nopean ja hitaan jännite, siinä missä vauhti sisältää fragmentaatiota ja harhautusta, vauhdin vähentäminen voimistaa katsojan katsetta, tiedostamista ja vastakaikua. (ks. emt.)

## Epädramaattisuus, montaasi ja katseen emansipaatio

### Sátántangóssa

”Hitaassa elokuvassa, kun draamaan narratiivisuus on poistettu kuva-ääni tapahtumista, kuvasta tulee toisia puolia esille täyttääkseen ja syventääkseen tyhjiötä: näitä ovat näkö, jokapäiväisen esittäminen ja kestoisuuden näyttäminen.” (Flanagan 2012: 99).

Bazinista (ks. Flanagan 2012: 80) hitaassa elokuvassa kuvan demokratia antaa katsojan luoda oman *mise-en-scenen*. Samalla kun Tarr vangitsee katsojan elokuvan sisäiseen maailmaansa, antaa hän myös katseelle tilaa harhailla kuva-alassa.

*Sátántangón* melkein kymmenen minuuttisessa tanssikohtauksessa leikitellään kestolla, joka toisteisessa piinaavuudessaan kertoo humalaisen ajan kulumisesta: asiat ja ihmiset kiertävät unissakävelijämäisesti kehää. Kohtaus lukitsee katsojan hulluun ikuistamisen kierteeseen (Buslowska 2009: 110).

Katsoja voi keskittää katseensa haluamallaan tavalla baarin eri tapahtumiin, koska kenenkään henkilön tärkeyttä ei alleviivata. Katsetta ei myöskään sen suuremmin ohjata vaan elokuvan henkilöt ovat samaa koreografisoitua humaltunutta joukkoa. Harmonikka soittaa sävelmää, jonka toisteisuus alkaa muutaman minuutin kuluttua aiheuttaa levottomuutta ja epämukavuutta. Viiden minuutin kohdalla kamera tarjoaa vapautuksen siirtymällä pieneen tyttöön, joka vakoilee ikkunasta baarielämää. Musiikki jatkaa samaa kulkuaan, ja kamera siirtyy taas sisälle baarin, jossa meno jatkuu muuttumattomana vielä viiden minuutin ajan. Katsoja voi havaita pieniä yksityiskohtia: mies näpyttää jousella pöytää, kamera tarkentaa välillä kohti ja taas takaisin tanssivia ja baaritiskin juopunutta baarimikkoa, joka taputtaa tiskiä lasilla.

Leikkauksen tarkoitus ei ole Bazinin (ks. Flanagan 2012: 80-83) teoriassa niinkään taiteilijan työ vaan pikemminkin katsojan. Hänestä klassisia narratiivielokuvia katsoessa analyttinen leikkaus vie katsojalta vapauden muokata leikkaamisen valintametodia. Analyttinen leikkaus sisältää, ei vain dramaattisen, moraalisen tai emotionaalisen valinnan, vaan tuomion todellisuudelle sellaisenaan. Bazinin ideaalissa moderni elokuva tulee siirtymään vähitellen yhä kauemmas montaasista kunnes sitä ei enää tarvita. (Ks. Flanagan 2012: 80-83.) Tarr on *Sátántangóssa* minimoinut leikkauksen, keskimääräinen otoksen pituus on noin 151,4

sekuntia, mutta hän on silti vielä kaukana Bazinin leikkaamattomuuden ideaalista.

Tarr on sanonut osuvasti eräässä haastattelussa:

“Tämän sukupolven ihmiset tietävät vain informaatio-leikkauksen[.][– –] He voivat seurata sen logiikkaa, tarinan logiikkaa, mutta he eivät seuraa elämän logiikkaa. Näen tarinan vain elämän yhtenä ulottuvuutena, koska meillä on paljon muita asioita. Meillä on aika, meillä on maisemat, meillä on meta-kommunikaatiota, nämä kaikki, jotka eivät ole verbaalista tietoutta. Jos katsot uutisia, se on vain puhetta, leikkaus, ehkä vähän toimintaa ja jälkeinpäin puhetta, toimintaa, puhetta. Meille elokuva on jotain muuta. Meillä on toisenlainen narraatio. Minulle tarina on toissijainen, ensisijaista on miten voi liikuttaa ihmisiä[.]” (Ballard 2004.)

Tarrille narraatio tarkoittaa elämän yhtä ulottuvuutta: kuvausta jokapäiväisyydestä, jossa tapahtumat voidaan nähdä ontologisesti yhdenvertaisia. Draaman pohjana eivät ole tapahtumat tai tapahtuman muutos, vaan jatkumo elämän konkreettisia hetkiä, joista mikään ei ole toista tärkeämpi. (Flanagan 2012: 99-100). Tarrille kuunteleminen tai silmien näyttäminen on yhdenvertaista informaatiota tarinan kanssa.

Tarr kokee, että tarinat eivät ole enää kiinnostavia eikä elokuvantekijöiden tarkoituksena ole luoda uusia sellaisia. Tärkeää on vain ymmärtää miten tehdä erilaisilla rakennuspalikoilla samoja vanhoja tarinoita, joiden aiheet löytyvät jo Raamatusta. (Sélavy 2012.)

Klassinen draamaelokuva taas pelaa usein kolmen näytöksen aristoteelisella rakenteella. Alussa henkilöllä on joko jokin ongelma tai asia, jota hän haluaa. Keskikohdassa eli kolmion huipulla tapahtuu käänne, ja loppu huipentuu ongelman ratkaisuun. Tarrinkin elokuvissa on toimintaa ja henkilöillä päämääriä, jotka ovat kylläkin hyvin epäselviä, mutta ne eivät koskaan kohtaa täyttymystä. Sen sijaan Tarr keskittyy näyttelijöiden kehoihin, fyysisyyteen ja materialistiseen todellisuuteen draaman ja psykologisoinnin kustannuksella (Flanagan 2012: 15-20).

*Sátántangón* henkilöt näyttävät olevan yhtä ympäröivän maiseman, sään ja ajan kanssa. Ne luovat jännitteen toistensa välille. Tarrin henkilöistä on vaikea lukea tunnetiloja: heidän kasvoillaan on usein etäinen tai uupunut ilme. Heidän puheensa on myös psykologisoinnista etäännytettyä: se on ennemmin toteavaa kuin tunteikasta tai dramaattista. Tarr ei tähtää samastumisen kokemukseen draamaattisten tai

psykologisten henkilöiden kautta, kuten klassisen narraation elokuvissa on tapana.

Lisäksi hahmot ovat kääntäneet usein katseensa pois kamerasta. Henkilöiden puhueen kuulussa kuva-alan ulkopuolelta kamera voi kiertää tilaa tai tavaroita. Näin Tarr minimoi katsojan pääsyn hahmojen reaktioihin. Tällaisissa otoksissa katsoja velvoitetaan tutkimaan henkilöiden kehoja ja ympäröivää tilaa tarkemmin. (Flanagan 2012: 93). Se, mitä sanotaan ei ole niin tärkeää kuin se, mitä havaitaan.

Katsoja joutuu väistämättä pitkissä ostoissa tutkimaan kehon suhdetta suurempaan kenttään. Tilasta ja ihmisestä tulee yhtä. (Buslowska 2009: 110.) Kävelemisellä, jonka elokuvallinen traditio on ollut nähtävillä jo neorealistisessa elokuvassa, on suuri sija *Sátántangóssa*. Kävelykohtauksissa kamera on usein hyvin lähellä ihmisiä, ja heidän kehonsa täyttää suurimman osan kuva-alasta. Henkilöt liikkuvat päämäärätietoisesti, etääntyen ja loitoten kamerasta, etenemisen ollessa kuitenkin etanamaisen hidasta ja vaivalloista.

Tohtorin viinanhakumatkalle on omistettu useita kymmeniä minuutteja. Suurimman osan ajasta kamera seuraa häntä heltämättä tiiviissä rajauksessa selän takana. Kävely merkitsee myös Tarrin henkilöillä yritystä päästä pois ahdistavasta ympäristöstä. Elokuvan lopussa kyläläiset seuraavat Irimiasta parempaa tulevaisuutta kohti kävellen, ikään kuin vapahtajaansa seuraavat opetuslapset. He etenevät hitaasti, mutta varmasti kohti unelmaa paremmasta.

*Sátántangóssa* näkemisen voidaan sanoa ottavan toiminnan paikan. Deleuze (ks. Flanagan 2012:140) kutsuu modernia elokuvaa ”näkijän elokuvaksi”. Elokuvassa henkilöt pyrkivät näkemään ympäröivän todellisuuden uudella tavalla. Toiminnan sijasta havainnoille jätetään suuri tila. Näkijän elokuva ilmeni Deleuzista (ks. emp.) ensimmäistä kertaa neonrealismissa puhtaina optisina ja auditivisina tilanteina, jossa hahmot reagoivat muuttuneeseen maailmaan yrittämällä nähdä ympäristönsä todellisuuden. Näkeminen on yhtäältä aisti, mutta toisaalta myös mielentila, jossa henkilöt tarkkailevat ympäristöään (emp.).

Denis Lévy (ks. Flanagan 2012: 82) puhuu samasta asiasta käyttäen termiä ”katseen emansipaatio”. *Sátántangón* otoksissa ei ole viettelyä tai manipulaatiota: kuvassa on läsnä vain pidättyväisyys erilaisista elokuvallisista efekteistä, jotka useimmiten dominoivat valtavirtaelokuvaa, ja joilla halutaan ohjata katsojan huomiota. Sen sijaan katsojan näkökyvyille ja tarkkaavaisuudelle annetaan aikaa havainnoida ilman tuomiota vallitsevalle todellisuudelle.



## Hidas elokuva antaa maailman takaisin

Kracauerin (ks. Flanagan 2012: 34) realistisen teorian mukaan hitaan taide-elokuvan voidaan sanoa ilmentävän paluuta varhaisen elokuvan piilevään potentiaaliin, joka ehkä kadotettiin teollisen klassismin vuosikymmeninä. Kracauerin teoriassa visuaalinen potentiaali syntyy elokuvan analogisesta suhteesta valokuvaan. (Emp.)

”Elokuvalla, kuten valokuvalla, oli sen varhaisessa vaiheessa kyky vangita materiaalien ilmiöiden representaatio ajassa” (Flanagan 2012: 36). Pitkää ottoa oli käytetty jo elokuvan syntyhistoriasta lähtien ennen kuin *mise-en-scene* tai montaasi olivat tulleet tutuiksi välineiksi elokuvakerronnassa. Elokuvan esi-isät, Lumiere-veljekset käyttivät pitkää ottoa monissa varhaisissa elokuvissaan kuten *Juna saapuu asemalle* (1895). Heille pitkä otto oli kuitenkin enemmän tekniikan luoma rajoite kuin esteettinen valinta.

Kracauerin mielestä hitaissa elokuvissa ilmenevä varhaisen elokuvaa muistuttava kyky piilee arkipäiväisen ja materialististen yksityiskohtien huomioimisessa, joita ei normaalisti klassisissa elokuvissa näytetä. Hänestä yleisöllä on hitaan estetiikan elokuvissa mahdollisuus kokea samankaltainen ihmetyksen tila kuin 1900-luvun alussa kuin heillä jotka ensimmäistä kertaa näkivät Lumiere-veljesten elokuvissa tuulen liikkuvan puissa. (Flanagan 2012: 34-35.)

*Sátántangó* keskittääkin huomion maailman materialistisiin yksityiskohtiin. Luonnonvoimilla on fyysinen ulottuvuutensa. Sade, tuuli ja maanpaine kaikki tuntuvat voimakkaammin. Kamera jää viipyilemään myös erilaisiin esineisiin: ikkunaverhoihin tai vaikkapa baaritiskin oluttuoppeihin.

*Sátántangó* on ensisijaisesti kuvailun taidetta. Tarrin poeettinen sanasto vastustaa realismia ja symbolismia. Se ei ole objektiivisesti havaittua, itsenäisesti olemassaolevaa tai metafyyssistä todellisuutta, vaan läsnäoloa. *Sátántangó* ei myöskään kuvaa sosiaalista realismia tai historiallisia tapahtumia, mutta se on ”ajattelevan kuvan luovaa todellisuuden tutkimusta, missä tosi ei ole todellisuuden uudelleen esittämistä, vaan se on taidetta ja filosofiaa kielen ja narraation rajamaastossa.” (Buslowska 2009: 109.)

Deleuzesta (ks. Flanagan 2012: 66) suhteemme maailmaan on mennyt sijoiltaan sodan jälkeisessä sekasorron ja muutoksen ilmapiirissä. Hän kirjoittaa

filosofisissa teksteissään, miten elokuvalla on kyky palauttaa usko maailmaan (ks. emp.). Suhteen korjaaminen on mahdollista modernin elokuvan ajattelukyvyyn avulla: kuvaamalla suhdettamme maailmaan. Deleuzista (ks. Flanagan 2012: 137) ihmisen moderni tilan ydin on uskon puute. Meillä on ”tarve uskoa maailmaan” eikä ”meidän ongelmamme ole Jumalan poissaolo vaan meidän poissaolomme tästä maailmasta”. (ks. emp.). Flanaganista (ks. emp.) moderni elokuva on sekoitus Bazinin visiota elokuvan kyvystä palauttaa taito havainnoida maailmaa sen kaikessa monimuotoisuudessa ja Deleuzen ajatusta elokuvasta, joka luo uusia ajatuspolkuja. Laittaessaan suuren painoarvon ajalle sekä elämän ja luonnon kappaleille, Flanagan argumentoi, että hidas elokuva manifestoi jossain suhteessa potentiaalia palauttaa usko maailmaan.

*Sátántangó* kuvaa modernin ihmisen uskon puutetta. Henkilöillä on tarve nähdä ja löytää ratkaisu noidankehää kulkevaan ja uuvuttavaan elämään. He ovat yhtäaikaan poissa maailmasta, mutta samalla yrittävät kurkottaa kohti sitä. Pienelle tytölle, Estikelle, *Sátántangón* maailma ei tuo enää lohtua. Hänen veljensä on huijannut hänen säästönsä, ja epätoivoissaan Estike tappaa ainoan ystävänsä, kissan, rotanmyrkyllä. Hän kävelee kuollut kissa kainalossa kohti baaria, törmää tohtoriin joka sivuuttaa hänet, ja tyytyy katsomaan ikkunasta baarin turmiollista menoa. Hänellä ei ole enää mitään ja hän päättää tappaa myös itsensä rotanmyrkyllä.

Kuten kansat ovat kautta historian, *Sátántangón* henkilöt tarvitsevat myös vahvaa johtajahahmoa, joka voi näyttää heille suunnan. He tukeutuvat ja luottavat sokeasti Irimiakseen kuin nykyajan elämäntapaguruun, joka lupaa parantaa heidän elämänsä suunnan. He ovat ajaneet itsensä umpikujaan ja Irimias on heidän viimeinen oljenkortensa. Irimias käyttää taitavasti Estiken itsemurhaa syyllisyydessä kiereskelevien kyläläisten saattamiseksi tahtonsa alle. Hän parjaa heitä pelkureiksi ja sanoo, että kylän asukkaat tekevät syntiä itseään kohtaan, koska eivät yritä muuttaa elämänsä tilaa. Hän sanoo: ”Unelmanne ovat rikkoutuneet. Te odotatte ihmettä tulevaksi.” Irimias on kylän asukkaille vapahtaja, joka lupaa uuden, helpon elämän unelmien maatilalla heidän viimeisten rahojensa vastineeksi. Maatila osoittautuu kuitenkin jälleen yhdeksi raunioituneeksi tilaksi, ja Irimias lähettää kyläläiset eri kohteisiin odottamaan lisäohjeita tulevasta. Ohjeet eivät luonnollisestikaan koskaan tule saapumaan.

Poissaolon maailmasta voi nähdä myös kuvaavan yhteiskuntarakenteen muutosta ja teollistumisen jälkeisestä luonnosta vieraantumista. Tarr on itse sanonut

haluavansa kuvata ihmistä osana luontoa, josta ihmiset muutoin haluavat nähdä olevan irrallisia tai sen yläpuolella.

Elämänrytmi on toisaalta kasvattanut eksponentiaalisesti vauhtiaan: monille pysähtyminen on yhä vaikeampaa, mutta toisaalta tilalla saattaa olla esimerkiksi hiljaisen kontemplaation, oravanpyörästä hyppäämisen ja meditaation tärkeyden korostaminen. Modernissa valtavirtaelokuvassa leikkauksen kiihtyminen ja vauhdin illuusion luominen on ollut huomattava trendi viimeisen parin vuosikymmenen aikana. Kameraliike, levottomat pannaukset ja ajot ovat kasvattaneet suosiotaan ilman minkäänlaista juonen kannalta oleellista motivaatiota. Philip Lopate (ks. Flanagan 2008) on sanonut: ”Kohtaus ei ole enää, tarkasti sanottuna, kohtaus, otos on vähemmän kuin kuva. Mikään ei ole valikoitua; täsmällisen rajauksen tarpeellisuus on kielletty, me olemme jatkuvassa perspektiivittömässä muutostilassa[.]”

Keskimääräinen otoksen pituus on lyhentynyt amerikkalaisessa elokuvassa viimeisen parin vuosikymmenen aikana. Siinä missä 1970-luvun tyypillinen otoksen pituus oli 5-9 sekuntia, 1990-luvulla se oli enää 2-8 sekuntia (Flanagan 2008). 2000-luvun speктаakkelielokuville ominaista on pahoinvointia ja huimausta aiheuttavat jopa sekunnin tai parin leikkaukset. Tällaisissa elokuvissa on tunne siitä, ettei katsojan ajatuksille ja oivalluksille anneta aikaa tai mahdollisuutta. Tällainen nopeatempoinen elokuva on katsojaa helposti aliarvioivaa, ja tyhjät tarinat täytetään mitä hienoimmilla erikoisefekteillä, jotta katsojalle ei jää aikaa miettiä elokuvien tyhjää sisältöä.

Hitaassa elokuvassa piilee vastavoima vauhdin kulttuurille. Kyse on vain katsojan kyvystä tahdistaa oma sisäinen rytmi elokuvan luomaan rytmiin ja sisäiseen aikakäsitykseen. *Sátántangón* pitkät otot antavat ”näyttelijöille tilaa, maiseman hengittää ja valon viipyillä, täyttäen elokuvan kosmologisella merkityksellä sekä katsojan mielenliikituksen tilalla ja ajatuksella” (Buslowska 2009: 110).

Gabriel Josipovici (ks. Flanagan 2012: 68) jatkaa Deleuzin ajatusta ja kirjoittaa siitä, miten juuri taiteen tarkoitus on palauttaa sijoiltaan mennyt dialogi meidän ja maailman välillä ennalleen (Flanagan 2012: 68). Varsinkin isojen muutoksien aikakausina uudet taiteen suunnat ovat tulleet vastaamaan tähän dialogiin. Elokuva syntyi aikakautena kun klassisemmat narraation tavat eivät enää riittäneet tyydyttämään suhdettamme todellisuuteen.

Amerikkalainen filosofi Ted Cohen (1999: 399-409) puhuu samasta taiteen välittäjätehtävästä. Hän kokee taiteen idean olevan itsensä löytämisen

mahdollistaminen. Hän kuvaa taiteen olevan väline persoonallisen identifikaation metaforan löytämisessä. Taide mahdollistaa itsensä havaitsemisen toiseuden kautta: kokemusta ajatella itseä toisena. Inhimillisen ymmärräyksen voima piilee taiteessa ja sen tarinallistavassa luonteessa.

Elokuville katsoja voi vahvemmin kuin muissa taiteenlajeissa uppoutua toiseuteen. Hän voi peilata samastumisen kokemuksen kautta itseään ja ymmärtää itsestään enemmän. *Sátántangóssa* samastuminen ei tapahdu henkilöiden tai draamankerronnan kautta vaan ajan kokemisen kautta. Pitkä otto toimii katsojan ja maailman välikappaleena sekä mahdollistaa katsojan luoda uuden kokemuksen maailmasta.

Hitaat elokuvat ovat Doug Cummingsin (ks. Flanagan 2012: 15) mukaan sellaisia, jotka vastustavat konseptualisointia, puskevat sanojen ja ajatusten taakse mediaatioon ja hiljaisuuteen. Esimerkiksi *Sátántangón* hahmojen arkiaskareiden ja jokapäiväisen elämän seuraaminen voi olla meditatiivista. *Sátántangón* vähäeleisyys, niin äänessä kuin kuvassa, jättää katsojalle tilaa kontemploida omaa elämäänsä toiseuden kokemuksen kautta.

## Johtopäätelmät

Elokuvataide on ajan ja katseen vangitsemista. Sen ajatuksena ei ole niinkään se, mitä katsotaan vaan miten katsotaan. Elokuva on aina uudelleen luotua todellisuutta. Hitaat elokuvat pitkän oton avulla antavat mahdollisuuden kiinnittää katse takaisin todellisuuteen. Ne myös antavat tilaa havainnolle ja vapauttavat katsojat vallitsevasta tavasta katsoa.

Hitaissa elokuvissa katsetta ei ohjata niin voimakkaasti, ja se vastaa paremmin kokemusta maailmasta: sitä miten katse harhailee tilassa ja miten se kiinnittyy arkipäiväisiin yksityiskohtiin. Keskipisteessä on enemmän materialistinen todellisuus kuten *Sátántangóssa* kuin draamallinen ja tarinallistava todellisuus, josta klassinen elokuva ammentaa. Jean Marie Straubin sitaatti ”henkäyksestä voi tulla romaani” kuvaa hyvin, miten hitaissa elokuvissa pienet yksityiskohdat maailmasta muutetaan elokuvalliseksi runoudeksi. Elokuva ei tarvitse mahtipontista juonta, vaan henkäyksen, joka saa katsojan näkemään ympäröivän arkipäiväisyyden uudessa valossa.

*Sátántangón* kaltaiset hitaan elokuvan traditiosta ponnistavat teokset eivät niinkään representoi todellisuutta kuin sitä, että niillä on potentiaali uudelleen yhdistää meidät todellisuuteen. Sen pitkien ottojen ytimessä on niiden kyky ilmentää ympäröivien tosiasioiden konkreettisuutta ja ainutkertaisuutta ajan näyttämisen kautta. Vaikka *Sátántangón* voi nähdä olevan nihilistinen kuvaus elämästä, jossa sijaa on vain toivottumuudelle, on sillä yllättävä kyky saada tuntemaan todellisuutta voimakkaammin. Käänteisellä tavalla elokuvan kuvaus merkityksettömyydestä saa katsojana löytämään merkityksellisyyttä ajan kokemisen kautta.

Narraation minimalistisuus, vähäinen leikkaus, ajan kulun esittäminen antavat katsojalle mahdollisuuden päästä elokuvan sisäiseen maailmaan käsiksi. Tarkovskin ajattelun mukaan tämä mahdollistuu vain jos tekijän ja katsojan ajantajut vastaavat toisiaan. Vähäinen leikkaus ei kompressoi elokuvan aikaa tarinallistaviksi kohtauksiksi vaan kerronta mukailee todellista ajan kulkua. Tarr käyttää hyväkseen myös ajan kulumisen tunteen pidentämistä melkein hyperrealistiseksi. Ajan kulumisesta tulee ylikorostettua. Myöskään eri tapahtumien tärkeyttä ei korosteta vaan ne ovat ontologisesti yhdenvertaisia.

Tarr onnistuu luomaan tilan, jossa ympäröivä maailma, elokuva, katsoja, toiseuden kokemus kohtaavat eräänlaisessa prosessissa. Tarr onnistuu tuon prosessin kautta *Sátántangóssa* luomaan uudelleen todellisuutta maailmasta, joka tuntuu joltakin. Tarkovskista ihminen hakee elokuvista elävää kokemusta, joka pidentää aikaa. Parhaimillaan *Sátántangón* kaltaisissa hitaan estetiikan elokuvissa katsoja voi peilata itseään tuon elävän kokemuksen kautta.

## LÄHTEET

- Ballard, Phil 2004: "In Search of Truth, Béla Tarr Interviewed".  
(<http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php>. Viitattu 3.4.2015)
- Buslowska, Elzbieta 2009: "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality." (<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C1/film18.pdf>. s. 107-116. Viitattu 3.4.2015)
- Flanagan, Matthew 2008: ([http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm). Viitattu 3.4.2015)
- Flanagan, Matthew 2012: 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film.  
(<https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/4432>. Viitattu 3.4.2015.)
- Cohen, Ted 1999 : "Identifying with Metaphor: Metaphor of Personal Identification". The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol 57, No 4. s. 399-409. Wiley.
- Knight, Ryland Walker 2007: "Lateral Sculpture: Béla Tarr's Sátántangó".  
(<http://www.slantmagazine.com/house/article/lateral-sculpture-bla-tarrs-stntang>. Viitattu 3.4.2015)
- Lee, Janice & Woodland, Jared 2014: "Apocalypse Withheld: On Slowness & the Long Take in Béla Tarr's Sátántangó". (<http://entropymag.org/apocalypse-withheld-on-slowness-the-long-take-in-bela-tarrs-satantango/>. Viitattu 3.4.2015.)
- Lee, Kevin B 2012: "Video: Mapping the Long Take: Béla Tarr and Miklós Jancsó" (<https://www.fandor.com/blog/video-mapping-the-long-take-bela-tarr-and-miklos-jancso>. Viitattu 3.4.2015.)
- Pasolini, Pier Paolo 1980: "Observations on the Long Take". October, Vol. 13 , s. 3-6. Englanniksi kääntänyt Norman MacAfee, Greg Owens. Italiankielinen alkuteos. 1967
- Proust, Marcel 1968-2007: Kadonnutta aikaa etsimässä, niteet 1-10. Otava.  
Suomennos Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Ranskankielinen alkuteos 1913-1927.
- Sélavy, Virginie 2012: "The Turin Horse: Interview with Béla Tarr"

(<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/>. Viitattu 3.4.2015)

Sontag, Susan 1979: *On photography*. Penguin.

Tarkovski, Andrei 1989: *Vangittu aika*. Suomeksi toimittaneet Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen, Antti Alanen. Runot suomentanut Risto Mäenpää. Helsinki: Love kirjat.

Wikipedia 2015: *Sátántangó* <http://en.wikipedia.org/wiki/Sátántangó>. Viitattu 3.4.2015)

Elokuvat:

Bresson, Robert. (1956) *Kuolemaantuomittu on Karannut*. Ranska: Gaumont.

Lumière, Auguste & Louis (1896) *Juna Saapuu Asemalle*. Ranska: Lumière.

Tarr, Béla. (1994) *Sátántangó*. Unkari/Saksa/Sveitsi: Artificial Eye.

Warhol, Andy (1964). *Empire*. Yhdysvallat.

Welles, Orson (1941). *Citizen Kane*. Yhdysvallat: RKO Radio Pictures.